

旋律の分析

——Vida Chenoweth の方式をめぐる——

畑 道 也

1. はじめに

Vida Chenoweth, *MELODIC PERCEPTION AND ANALYSIS*——A MANUAL ON *ETHNIC MELODY*——をパプア・ニューギニア大学図書館で目にしたのは1979年9月20日のことであった。1972年に Summer Institute of Linguistics によってパプア・ニューギニアの Ukarumpa で印刷発行されている。同じものは大学内の書店にもなく、首都ポート・モレスビー市街でも見当らなくて、結局、Summer Institute of Linguistics のポート・モレスビーの事務所に送り寄せてもらった。その後、日本国内の大手の書店に発注してみたこともあったが、入手不可能との回答で終わってしまった。

1977/79 年度科学研究費補助金（海外学術調査）「西南太平洋島嶼部の漁撈民の民族学・地理学的研究」（研究担当者 関西学院大学文学部教授 大島襄二）の一員として、パプア・ニューギニア西南海岸部と、その南のオーストラリア東北部との間に位置するトレス海峡諸島（Torres Strait islands）の音楽の現地研究をするなかで、この地域における音楽の特性の分析をどのような方法で行なうかを考えていた時であったので、この本から何らかの着想を得ることを期待したのであった。

著者の V. Chenoweth は言語学者の Darlene Bee と一緒にパプア・ニューギニアの Eastern Highlands で7年間研究を共にしたニュージーランドの音楽学者である。そしてこの時の経験と収集した現地の音楽をもとにして、この本を書

いている。この本は、民族音楽の分析の手引として、彼女が教室で学生に教えた旋律分析法のあらましを記すとともに、赤いビニール装の表紙をつけて、常時、携帯できるように配慮がなされている。

その内容は、大まかに言って、西洋文化のもとで音楽教育を受けた人たちが西洋の音楽とは異なる異文化としての音楽を研究するにあたって予め心がけておかねばならない事柄についての事細かな記述と、旋律分析の具体的な方法の説明とからなっている。

トレス海峡諸島の人々 (Torres Strait islanders) の歌唱は、音階、音程、拍子、和音、和声、長・短調の調性等、多分に西洋近代音楽的な要素を含みながら、いまなお独自の様式を保持している。筆者(畑)は、V. Chenoweth の提唱する旋律分析の方法を用いて実際にトレス海峡諸島のうたの旋律構造を分析してみたことがあった⁽¹⁾。しかし基本的に男女の混声によって二声(部)ないしは三声(部)でうたうことを慣例とするトレス海峡諸島の人々の集団歌唱において、一つの声部だけを恣意的に取り出し、主旋律とみなして分析するだけでは、歌唱全体の音楽的構造を説明したことにはならなかったから、その次の試みとして、歌唱の和声構造の分析に進んだのであった⁽²⁾。

その結果として、(1) 三和音的な要素に対する平行五度、平行四度の優越、(2) 最後の局面における上主音から主音へ下行による終止、(3) 長調での上行導音の欠如、(4) 終止における主音上の三度音の欠如、(5) 五音音階的な旋律の存在と、七度音の六度音へ下行の傾向等の特徴を指摘することができた。しかしこれらを V. Chenoweth の旋律分析法と有効に組み合わせるまでにはいたっていない。

というのも、二声(部)ないし三声(部)でうたわれるトレス海峡諸島のうたは、一曲の中で、ある時には西洋的な和声進行を行ない、またある時には平行進行や多声性を示しながら、喉を全開した発声やドラムの響きと一つになって独特の力強い音響体を形成し、その中から主旋律とでも呼ぶ他はないようなものが明確に浮かび出るのであるが、それは音響体の運動と一体であり、単独で成立しうるものではありえないのである。そのため筆者は、この海域の音楽

の旋律を別個に扱うことに躊躇を覚えたのであった。

この点に関しては、徳丸吉彦氏の『民族音楽学』（放送大学教材、財団法人放送大学教育振興会、1991）から多くの手がかりを与えられた。つまりトレス海峡諸島の人々の歌唱にみられる音楽行動は、「多音性」、あるいは「多声性」、あるいは「多線性」とでも呼ぶ他ないような音の同時的な組み合わせ方、つまりテクスチュアという様相で見直す必要があるのではないかと考えるようになったのである⁽³⁾。

にもかかわらず、以下において V. Chenoweth の旋律分析法、特にその特徴をなすと考えられる点を選び出して書き記すのは、旋律自体を分析することが最も適当な事例においては、この方法論は今もお参考になる事柄を含んでいると考えるからである。

2. 音程の分析における ‘etic’ と ‘emic’ の概念

著者 V. Chenoweth は記述言語学（descriptive linguistics）の etic-emic の対概念を旋律の音程の分析に応用している。曲の最初の記譜は etic である。つまり採譜者は、まず自分に聞こえるものを異なる音高、音程、リズム等々として記譜するが、その人は、その音楽文化の外の視点からそれらを聞き取っている。たとえば長三度と短三度音程を区別する文化的背景をもつ西洋の音楽家が他の文化圏の音楽を採譜する際には、これら二つの音程を別のものとして記譜するであろうが、もしこれらの三度音程が外部の人間にだけ長三度と短三度の音程と見られ、その文化の内部の人間がそれらを同一のものとみなしていることが判明すれば、もはやこれらを区別して記す必要はなく、どちらかの記譜法を採用すればよい（譜例 1⁽⁴⁾）。これが emic な記譜である。

概して emic な音程の種類は etic な音程よりも少なくなるはずで、それは内部者が重要とみなすものよりもっと細かな差異を西洋音楽教育を受けた外部者が初めに書き留めがちだからである。また似通った etic な諸音程が、当該文化の音組織においては変形（variants）として作用しているのか、あるいは

譜例 1



別個のものとして働いているのかがわかったならば、うたは emic に書き直されねばならない。

まれな音程が現われた場合、それはその文化では許容される変動 (fluctuation) であるかもしれないのであって、たとえば文化によっては長三度と短三度音程を見さかいなくやたらに入れ替えるために両者のちがいは重要とは思えなくなる。またまれな音程が時には歌手の失敗であったり採譜の誤りであったりする。はたしてそれが歌手の歌唱のスタイルによる変形なのか、あるいは間違いによるものなのかを確かめるためには、別の歌手による同じうたの歌唱と対比してみる必要がある。

そして、まれな音程の出現をなにかの変形であると気づくだけでなく、似通った音程を一緒に集めることによって、そのそれぞれが別個のものなのかどうか、あるいはあるものは etic な変形であるのかどうかを調べなければならない。

ここで著者は、(知覚された) etic なものを、(想像された conceived) emic なものから分けるために Kenneth L. Pike が仮定した基準を提示し、それをバプア・ニューギニアの音楽に適用している⁽⁵⁾。

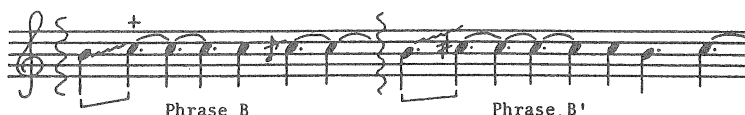
- (1) 同一の前後関係の中で対照的に見える単位は二つの別個の emic な単位である。Lai 族のうたを例にとると、音程の前後関係が同一であって短二度上行する音程と短三度上行する音程を示す二つの楽句があり、他にも同じ例が数例あることから、これら短二度の上行と短三度の上行は別の emic な単位である (譜例 2)。

譜例 2



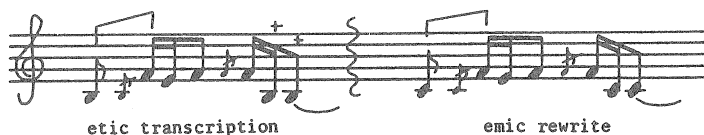
- (2a) 自由な変動の中にある二つの似通った etic な単位は、あらゆる状況において無条件に他の代わりに使えるところでは、単一の emic な単位の変形である。Binumarien 族のうたでは 1/4 音高められた短二度音程が長三度音程と変動する。人々の耳は子供の頃からこのような自由に変動する etic な単位を同一のものとみなすように条件づけられている (譜例 3)。

譜例 3



- (2b) 限定された変動の中に見つけられた似通った etic な単位は、一定の条件のもとで相互に代用可能であり、両者ががどのような状況においても対照をなさない場合には、単一の emic な単位である。Awa 族のうたの例では、完全四度音程が曲頭で減五度音程と変動する。両者はどこでも対照をなすことはないので減五度音程は完全四度音程の変形とみなされる (譜例 4)。

譜例 4



また Gadsup 族のうたでは中心音 (tonal center) が徐々に高いほうに移動するという特有の傾向がある。中心となる音が次の中心となる音へと移行する最初の音は 1/4 音程高くなり、短三度音程は短三度 1/4 音程へ、完全四度は完全四度 1/4 音程へと新たな中心音が定まるまで同音を反復したり次の音程との間でうねる。

- (2c) 条件づけられ限定された変動において見いだされる二つの似通った etic な単位は、一定の条件のもとで相互に代用可能である場合、そして両者がほかのところでは対照をなす場合、それらは変動にもかかわらず二つの別の emic な単位である。したがってうたを emic に書き直すときには、このような変動は最も一般的な音程で表示することになる（譜例 5）。

譜例 5



この二種の歌唱において短二度音程は長二度音程と変動している。この種の変動はリズムによって条件づけられたもので、ごく普通に起こる事柄である。音高の変動が起きるのは一對の八分音符のうちの後者（ここでは付点八分音符の次の十六分音符）であって、リズム的に弱い位置で素早くうたわれるために、この音は高さが不安定になりがちである。Bena-Bena 族のうたにおいて、短二度と長二度音程はリズム的に強い位置では対照をなすが、ここではそれらは変動する emic な音程である。一般的にうたの最初の音程は emic な音程間で変動を示しがちである。歌唱の開始点は、その後の基本的な音の秩序（tonality）が確立されてからの音程よりも不安定になりやすい。

Dunas 族の音楽では中心音より高い音域では短三度と長三度の音程が明確な対照をなすが、中心音より低い音域では両者は明らかに変動する。

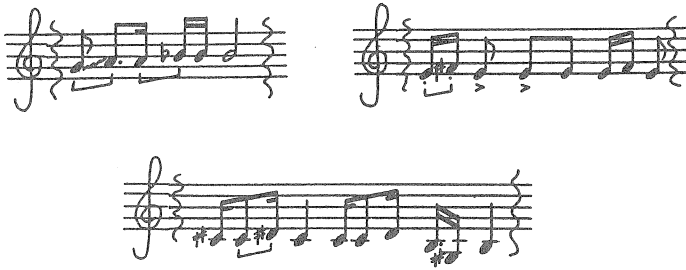
中心音が徐々に高くなることや標準以上にテンポが加速するといった変形は、演奏者の側の情緒的な興奮によって引き起こされることがある。

- (3) たがいに補足しあう位置にある二つの etic 的に似通った単位は、一方が他方とは異なる状況で生起する場合には単一の emic な単位である。

Awa 族のうたでは長二度音程と短二度音程は互いに補足しあう位置にある。短二度は中心音のすぐ下に生じるが、長二度は短二度の下か中心音

の上に生じ、中心音のすぐ下には現われない。つまりどっちつかずの二度が emic 的に存在して中心音の下では短二度として、またその他のところでは長二度として現われるのである（譜例 6）。

譜例 6



3. 中心音 (tonal center)

著者は、emic 的な記譜がなされたのち、次にするべきこととして ‘tonality’ の感じをつかむことを勧めている。tonality は、狭義には西洋近代音楽の長調・短調の「調性」を指すが、ここではもっと広く「音の秩序」と解しておきたい。そして tonality の感覚を得るためには中心音を推定しなければならない。

著者によれば、中心音を決定する大まかな方法は二つある。普通、中心音は、他の音よりも統語的にもっと自由な分布を示して最も頻繁に生起する音である。最も目立つ音程の両極端のものに注目することが中心音を見つける手がかりとなる。第二に中心音は概して最も重いリズムの重点となり、終止音であることが予期される。そのうえ曲の最初の音であったり、あるいは上拍がそれに先立つ場合には最強の開始音となりうる。うたを通してその音にはアクセントが置かれたり、あるいはながい音価で現われる。これら二つの判断基準（出現頻度とリズム的に強い位置）は、しばしば同一の結論をもたらす。すなわち最もよく生起する音は、リズム的にも最強の位置に見いだされるということである。この二つの判断基準が一致するならば、一つの中心音が仮定されること

になる。

しかし例外も存在する。最も頻繁に生じる音が中心音ではなく、中心音が最終的に生じる際の解決の効果を高めるために働く音である場合がある。口承の伝統においては、種々の音の高さ（音高）は音高による音階というよりも音程の連鎖の結果であり、二つの中心音が存在することがある。そのどちらも中心音を決める二つの基準に等しくあてはまっているならば、このような場合の中心音の決定は、さらにその先のデータがどちらが優先するかを明らかにしない限り不定であるか、あるいは単一の中心音を決める裏付けをすることができなければ、二つの *emic* な中心音を保持しておく他はない。単一の、あるいは二元的な中心音は音の秩序の（*tonal*）中核を指してそう呼ばれるのである。

4. 音程のシンタクス

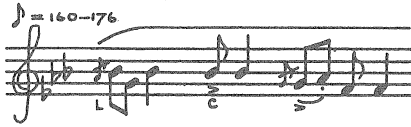
中心音を確定すれば、他のすべての音は中心音から測った音程（音高の差）として扱ことができる。著者は、音程を表す記号として以下のような略号を用いて記譜された音程を最初のものから順に書き並べることを勧めている。

p = perfect 完全音程	u = melodic unison 旋律的同音 (一音とその反復 からなる疑似音程)		a = ascending 上行 d = descending 下行
M = major 長音程	2 = second 二度	1/4 = reised a microtone 四分 音高くなった	
m = minor 短音程	3 = third 三度		
A = augmented 増音程	4 = fourth 四度		
D = diminished 減音程	5 = fifth 五度		
	6 = sixth 六度 and so forth		

たとえば譜例 7（Eastern Highland の Bena-Bena 族の勝利のうたの最初の部分：中心音 B \flat ）の音程の連続は、M 2 a + m 3 d + m 3 a + u + u + m 3 d + u + m

2 a+m 3 d+u となる。

譜例 7



L = leader ; C = chorus plus leader (in unison)

そして次に音程の前後関係（先行－後続関係）を示す表を作って、それぞれの音の直前の音程と直後の音程の出現頻度を記入する（表 1）。

（縦軸は先行する音程，横軸は後続する音程を示す）

表 1

	u	m2d	m2a	M2d	M2a	m3d	m3a	M3a	p4d	p4a	rest*
u	 										
m2d											
m2a											
M2d	 										
M2a											
m3d	 										
m3a						 					
M3a											
p4d											
p4a											
rest											

一つのうたごとに、このような表を作成したのち、記譜した全部のうたの表を複合して同じ形式の新しい表を作り、一つ一つの升目には、その音程関係を含むうたの整理番号が記入される。この結果、再録された Bena-Bena の全部

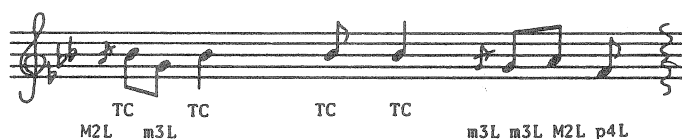
のうたの音程関係が一目でわかるように整理されるのである。

さて、ここからが著者の提唱する＜音程のシンタクス＞の内容である。

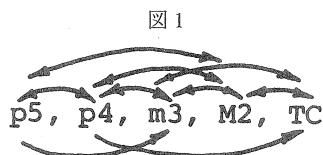
さきの譜例 7 に示した Bena-Bena のうたにおいて、中心音 (TC) は B \flat とされ、その最初の楽句における中心音と他の音程との関係は、譜例 8 のように表わすことができる。

(TC=中心音/L=lower: 中心音より低い位置にある音程)

譜例 8



この Bena-Bena のうたの旋律の全体をここに示すことはしなかったが、このうたの旋律を構成するすべての音程の先行-後続関係は矢印を用いて次のように表わされる (図 1)。



このうたには中心音より高い音域の音は見つからず、すべての音は中心音より低い音域にあるので中心音の左側に表示され、中心音に最も近い長二度音程 (M2) から順々に左の方へと並べられている。

その結果、このうたの旋律を構成する音程は、TC とその下方の四種の音程 p5L, p4L, m3L, M2L, TC であり、また音程のシンタクスに関しては、次のように記すことができる。

TC は M2L か m3L…………… に先行する
 M2L は TC か m3L, p4L, p5L に先行する
 m3L は M2L か p4L, TC…………… に先行する
 p4L は m3L か M2L, TC, p5L に先行する

p 5 L は p 4 L か M 2 L, m 3 L…… に先行する

そしてこの Bena-Bena のうたについては、さらに次の二点が指摘される。

(1) 同音 (ユニゾン) は自由に分布しているが四音以上の連続はない。(2) うたは M 2 L から始まり M 2 L で終わる。

ところで、この Bena-Bena のうたの旋律は、中心音とその下方の音程だけで構成されたが、中心音よりも高い音域を含む例として、著者は Duna 族の 24 のうたの旋律の分析結果をもとにして音程のシンタクスを明らかにしている。これらに現われた音程は、p 4 L, M 3 L, m 3 L, TC, M 2 H, m 3 H, M 3 H, p 4 H とされ、その全体の音程関係は以下のように図式化されている。

$$\left(\begin{bmatrix} p\ 4\ L \\ M\ 3\ L \\ m\ 3\ L \end{bmatrix} \right), \quad TC, \quad \left[\begin{array}{c} m\ 3\ H \\ (M\ 2\ H),\ M\ 3\ H \end{array} \right], \quad (p\ 4\ H)$$

[] 交互に選択可能なセット, () 任意に使える音程 (optional)

このように Duna のうたには中心音の下に長三度、短三度、完全四度音程が任意に生じるので、これらを便宜的に p 4 L と表記することにする。長三度または短三度の三度音程は、Duna のうたに必須の音程である。長二度音程は中心音の上の音域で任意に生じることがあるが、この音程が存在する場合には、必須の三度音程は長三度になる。また中心音の上の音域での完全四度音程は任意に生じる。その結果、音程のシンタクスは次のようになる。

(L=lower, H=higher)

TC は M 2 H, m 3 H, M 3 H, p 4 L に先行する

M 2 H は TC, M 3 H, m 3 H, p 4 L に先行する

M 3 H は M 2 H, p 4 L, TC……………に先行する

m 3 H は TC, M 2 H……………に先行する

p4H は m3H, M3H…………… に先行する

p4L は TC のみ…………… に先行する

そして、(1) 同音は p4L の後には生じないが、その他では自由な分布を示し、多くて九回連続して生起することがある、(2) うたは一般的に m3H で始まり m3H か TC で終わるが M3H で始まって TC に終わることもよくある。そして一例だけ、最初の音程が p4H、最後の音程が TC のものがある、(3) 下行音程の後には、普通、同音または上行音程が続くが、例外もある、(4) 上行音程の後には同音か下行音程が続くが、これにも例外が一つ挙げられている。

また音程のシンタクスに関連するものとして、著者は補助音 (auxiliary tone) にも言及している。補助音とは、西洋音楽において隣音とか刺繍音とも呼ばれる非和声音の一種で、二個の同度の和声音の間にあって、上または下二度でこれを旋律的に強調したり装飾したりする音をいうが、ここでは西洋的な和声の基盤とは別にして論じられる。つまりそれらは現地の音組織と直接には関係のない音ではあるが、やはり基本的な音を一層精巧にしたり強調したりする音である。著者によれば、それは言語学の *suprafix*, *infracix*, *infix* として知られる *affix* (接辞) に相当する補助音で、二つの基礎的な音の間で基本的な旋律構成音の上 (上方補助音)、あるいは下 (下方補助音)、または内部に生じる音である。著者は、補助音の例を一覧表にして示している (表2)。なお西洋近代音楽ではこれら各種の補助音は、以下のように説明される。

neighboring tone (隣音) :

二個の同度の和声音の間にあって上または下二度でこれを旋律的に装飾する音

passing tone (経過音) :

二つの和声音の間を全音階的または半音階的順次進行によってうめるもので、弱拍とみなしうる拍にあらわれる

escape tone (逸音): 弱拍部の非和声音

changing tone (転過音):

強拍とみなしうる拍におかれ、和声音に向かって二度の進行により解決する

表 2

Infrafix	Infix	Suprafix
upper neighboring tone	upper neighboring tone	upper neighboring tone
lower neighboring tone	lower neighboring tone	lower neighboring tone
passing tone	passing tone	passing tone
escape tone	escape tone	escape tone
changing tone	changing tone	changing tone

5. おわりに

これまで見てきたように、著者が Summer Institute of Linguistics の言語学者 D. Bee の協力を得てパプア・ニューギニアの Eastern Highlands の音楽研究に従事し、西洋音楽の側にある自己の ‘etic’ な立場を極力現地の人々の ‘emic’ な立場に置き換えて土地の音楽を把握しようとしてきた努力の跡が本書に示されている。

その際、現地の音楽文化の外にある者として、著者は音程、中心音、調性(to-

nality), 補助音等といった近代西洋音楽の＜調性＞に本来的に関わる概念を異文化としてのパプア・ニューギニアの音楽に適用し, それを‘emic’な状況の中に置き換えるという方法をとってきたと考えられる。

西洋音楽における調性とは, 旋律や和声などの諸音が主音や終止音などの中心音によって統一的なまとまりを形づくる音組織である。つまり音階中の諸音が主音・主和音の支配のもとに統一された音程関係を形づくる体系をいうのである。それに対して音階中に中心音が存在せず, すべての音程関係において諸音が自由で対等な立場にあるならば, それは無調(性)ということができる⁽⁶⁾。

調性の概念は近代の西欧において発展したもので, とくに長・短調の和声に適用され, 終止法の骨格をなす。その場合, 主音および主和音は終止音(終止和音)として, また多くの場合, 開始音として特に重要な位置を占めている。他の諸音・諸和音は, 主音および主和音に対する対立, 経過, 代理などの機能を担うものとして意味づけられており, それを代表するものが属音(属和音)である。このようにして和声的な主音(主和音)の支配, すなわち和声的調性が成り立つが, このような現象は旋律的にも旋律的調性として認めることができる。欧米の調的な音楽では旋律的調性は和声的調性との緊密な結合を特徴としているが, 和声によらない旋律においても, ある中心的な音の特徴的な支配が認められるならば, これも旋律的調性の概念に含めることができる。たとえば教会旋法における終止音のように。そして調性を広義に解すれば, 非欧米の音楽にもこれを認めることができる⁽⁷⁾。

著者 V. Chenoweth は, 本書において, 旋律の中心となる音を主音(tonic)とは呼ばず, その代わりに中心音(tonal center)という言葉を使い, 旋律に長・短調の調名を与えず, 欧米の音楽の調性において主音と密接な関係をもつ属音(dominant)の存在も指摘してはいない。そして旋律の基盤としての音階を規定することよりもむしろ旋律を音程の連鎖とみなすことによって, 異文化としての現地の音楽を‘emic’に把握しようとしているのである。

もちろん音楽のすべてを音程関係だけから論じることは当然不可能ではある

が、西洋の音楽を背景にもつ研究者が異なる文化圏の音楽に接近する一つの有力な方法論がここに提示されていることを認めてもよいのではなかろうか。

注

- (1) 畑道也「トレス海峡ヨーク島の歌の旋律——キリスト教聖歌と伝統的ダンス・ソングの比較——」『人文論究』第31巻第3号、関西学院大学人文学会、1982, pp. 64~76
- (2) 畑道也「トレス海峡諸島音楽の旋律と和声」『人文論究』第38巻第4号、関西学院大学人文学会、1989, pp. 33~44
- (3) 徳丸吉彦『民族音楽学』、財団法人放送大学教育振興会、1991, p.29
- (4) 以下、() 内に原書の譜例番号を記しておく。

譜例 1 (11)

譜例 2 (12)

譜例 3 (13)

譜例 4 (14)

譜例 5 (15)

譜例 6 (16)

譜例 7 (1)

譜例 8 (20)

図 1 (p. 85 'ERRATA')

表 1 (Table 1)

表 2 (24)

- (5) 著者は、研究の同僚であった言語学者 D. Bee によって「どんな種類の emic な単位も含むように言い換えられた」(p. 53 脚注) Pike の基準をここで採用している。

Pike, Kenneth L., *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. The Hague: Mouton, 1967

Bee, Darlene, *Neo-Tagmemics: an integrated approach to linguistic analysis and description*. Unpublished manuscript, 1971

Bee は、本稿で取り上げている Chenoweth の著書が刊行される直前に急逝した。

- (6) 平凡社『音楽大事典 3』、「調性」の項 (角倉一郎)、平凡社、1982, pp. 1505~06
- (7) *ibid.*